

L'ALTRO 'FUORI' E L'ALTRO 'DENTRO' NEL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO

LUANA CIAVOLA

Abstract

*In three recent Italian films, Paolo Vari and Antonio Bocola's *Fame Chimica* (2003), Carmine Amoroso's *Cover Boy: l'ultima rivoluzione* (2005) and Marco Simon Puccioni's *Riparo* (2006), immigrants and Italians are portrayed as similarly embodying the other within an Italy that is depicted as a foreign country to both these groups. In these three films, immigrants are represented respectively together with a bunch of young living in the outskirt of Milan, a young man migrated from Abruzzo to Rome and a homosexual girl in the North-East; both, the immigrant and the Italian, share a sense of strangeness and otherness to the social reality they live in and to the self.*

Negli ultimi due decenni, e con sempre maggiore frequenza, il cinema italiano ha accomunato italiani ed immigrati all'interno di uno scenario che rimanda alla nuova realtà socio-economica e culturale del paese. Nella rappresentazione filmica, italiani ed immigrati sono entrambi pervasi da un senso di marginalità e precarietà rispetto alla realtà sociale di riferimento, che a sua volta viene descritta come estranea e ostile. Nel mio saggio mi soffermerò in particolare su tre film rappresentativi di tale tendenza: *Fame Chimica* (2003) di Paolo Vari e Antonio Bocola, *Cover Boy* (2005) di Carmine Amoroso e *Riparo* (2006) di Marco Simon Puccioni, in cui le immagini di italiani e immigrati si sovrappongono e insieme configurano l'elemento altro ed escluso dal corpo della società italiana.

L'extracomunitario, in questi film, prende il posto del migrante italiano come era rappresentato nel cinema italiano del passato, per esempio in *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti - 1960) o in *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (Lina Wertmüller - 1972). Sia in queste rappresentazioni classiche, sia nei film più recenti dei Vari e Bocola, Amoroso, e Puccioni, il migrante agisce come fulcro per sviluppare un discorso che enfatizza le trasformazioni economiche, politiche, sociali e culturali, sollevando questioni che riguardano problemi di emarginazione, integrazione, disoccupazione, differenze culturali e confronti/scontri culturali ed etnici che stanno avvenendo nella società italiana attuale. Nel film di Visconti e Wertmüller tuttavia, l'emigrante italiano rimandava a un discorso di marginalizzazione e disoccupazione, nonché di discrepanze sociali e culturali, che rimaneva all'interno dei confini italiani - non solo intesi come confini geografici. In altre parole, le implicazioni della rappresentazione dell'emigrante italiano rimanevano nazionali e, senza includere alcun elemento esterno, erano significativi della divisione interna Nord-Sud, che il miracolo economico alla fine degli anni cinquanta aveva accentuato con il massiccio sviluppo economico e la susseguente modernizzazione e industrializzazione. Diversamente, in *Fame Chimica*, *Cover Boy* e *Riparo*, in cui è presente un discorso legato al recente fenomeno migratorio verso l'Italia, il migrante diventa l'elemento che preme dall'esterno sul corpo della nazione, e sulla identità nazionale, ed è in questo modo che si impone, influenzando e rimodellando insieme il corpo e l'identità nazionali. Il migrante, inoltre, è l'immigrato straniero che diventa una presenza che solleva la questione di una integrazione problematica all'interno della società italiana intesa nella sua totalità. Questa stessa difficoltà di integrazione implica anche un distacco dell'immigrato dal tutto del corpo sociale che, a sua volta, viene descritto come indifferente e distante.

In *Fame Chimica*, *Cover Boy* e *Riparo*, anche i personaggi italiani sono affetti da una simile difficoltà di integrazione e un senso di distacco dalla realtà sociale rappresentata. I personaggi italiani dei tre film sono sì residenti stabili ma, nonostante ciò, sono affetti da

difficoltà socio-economiche tanto quanto gli immigrati. In particolare, i film sollevano il fenomeno recente del precariato, della disoccupazione e della instabilità economica in Italia, precarietà e instabilità che li connette inevitabilmente all'immigrato. Attraverso l'immigrato e la sua lotta per l'integrazione all'interno della realtà sociale italiana, questi tre film espongono, non senza un piglio critico, le vite di coloro che vivono ai margini della nuova realtà economica. L'alterità dell'immigrato, così, mina il corpo della società italiana, arrivando ad esporne l'altro, cioè a dire l'immigrato stesso e l'italiano che vive nell'indigenza economica e soffre anch'egli a causa dell'emarginazione sociale.

La rappresentazione dei nuovi poveri sembra acquistare maggior rilievo e in un certo senso scaturire addirittura dalla presenza dell'immigrato straniero che, in una nazione, incarna sempre la figura dell'altro. Lo straniero, secondo Kristeva, è infatti una presenza che ci mette di fronte alla possibilità per 'noi' di essere altro¹. Nei film in esame, l'essere altro e il senso di non-appartenenza dei personaggi italiani possiede delle inferenze socio-economiche e, inoltre, questa stessa alterità materiale è incrementata da un alterità intima e psicologica. In psicoanalisi, l'altro è sintomo di una soggettività frammentata e incompiuta, e rivela la impossibilità di tale soggettività ad assumere l'identità come stabilita dalla legge superiore, o quanto Jacques Lacan chiama il Nome del Padre, attraverso cui il soggetto dovrebbe acquisire consistenza come 'Io' e, proprio nel 'nome' della legge superiore, accedere l'ordine della realtà². Traumi non risolti,

¹ Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York: Columbia University Press, 1991:13.

² Jacques Lacan, *Écrits: a selection*. (Alan Sheridan). New York: Norton, 1977:6 e 67. In Lacan, il mondo sociale della comunicazione linguistica, le relazioni intersoggettive, la conoscenza delle convenzioni ideologiche e la accettazione della legge, cosa Lacan chiama il simbolico – spesso scritto con la S maiuscola – è entrato con il riconoscimento del Nome-del-Padre dopo il quale il soggetto lascia il regno dell'immaginario e cerca di costruirsi la sua identità. Come tale, l'ordine simbolico è la fase psicoanalitica in cui il soggetto vive secondo le leggi, convenzioni e limitazioni che regolano i suoi impulsi e i suoi desideri.

fratture e conflitti intimi, questioni di genere e una sessualità che non si adatta alle idee patriarcali e al sistema di valori dominante, complicano la costituzione di un Io integro rispetto alla norma sociale e morale. I personaggi italiani in *Fame Chimica*, *Cover Boy* e *Riparo* non fanno parte integrante del tessuto identitario nazionale ma tradiscono piuttosto la presenza dell'altro. In particolare, in *Cover Boy* e *Riparo* il senso di instabilità pratica dei personaggi italiani, un'alterità sociale ed economica dovuta al loro essere disconnessi dalla comunità nazionale, dal loro luogo di nascita e dal gruppo sociale cui dovrebbero appartenere, è accentuato dalla omosessualità. La presenza dell'immigrato, dunque, diventa nei tre film il mezzo con cui esplorare l'alterità della società italiana, alterità che non riassume ma anzi sfida la normalità e la identità dominante e unitaria. L'immigrato e l'italiano vengono a incarnare, nel primo caso, l'altro che viene davvero da fuori, lo straniero, e, nel secondo caso, l'altro che vive dentro, colui che per ragioni di nascita e diritti appartiene alla società ma che ne è invece escluso per la sua diversità, insieme sociale e psicologica o, in altre parole, come individuo pubblico e privato insieme. In *Fame Chimica*, *Cover Boy* e *Riparo* il fatto che la rappresentazione dell'aspetto sociale sia interlacciata con il privato rinforza e sottolinea l'impegno su cui i tre film sono basati, rimandando allo slogan *il privato e' anche politico* che, nato nel 1968, e poi ripreso dal movimento femminista degli anni '70, sostiene il discorso dell'importanza del vissuto nella rete dei rapporti sociali e politici degli individui tra di loro.

In questo saggio, mi concentrerò sul modo in cui i tre film *Fame Chimica*, *Cover Boy* e *Riparo* rappresentano l'immigrato in collegamento con personaggi italiani che rappresentano l'altro nella società italiana. Delineerò un breve quadro di come oggi l'Italia da una nazione di emigrati sia diventata una nazione di immigrati, e le implicazione di questo nei confronti della identità italiana. In seguito, dopo essermi soffermata sul concetto di altro come trattato da Kristeva (1991) nel suo studio *Stranieri a noi stessi*, analizzerò i tre film singolarmente, cercando, nelle conclusioni, di trovare elementi

comuni. Nell'analisi dei film mi soffermerò su aspetti sociali e culturali che rendono l'immigrato e l'italiano l'*altro*. Inoltre, mi concentrerò sui conflitti personali e psicologici che emergono nello sviluppo dei personaggi italiani – conflitti che l'immigrato riflette e stimola al tempo stesso – e che enfatizzano la loro alterità 'dentro'.

L'Italia da nazione di emigrati a nazione di immigrati

Negli ultimi due decenni, un numero crescente di stranieri ha trovato sistemazione o rifugio lungo la penisola italiana, arrivando, legalmente e illegalmente, dal Nord Africa, dall'Europa dell'Est, dall'Asia e dall'America Latina dove incremento demografico, crisi politiche ed economiche e salari bassi sono stati causa dell'emigrazione. Il termine *extracomunitari* con cui gli immigrati sono chiamati pertiene non solamente al loro status di essere da fuori e da una nazione non-Europea, ma possiede anche un forte significato di esclusione dalla comunità nazionale³. L'immigrato è *extra*, inteso come superfluo e inutile, rispetto a quanto viene definito come italiano, la nazione e la identità nazionale.

La presenza dell'immigrato straniero in Italia ha creato una separazione e una distinzione tra cosa è italiano e cosa non lo è. Invece di reiterare la divisione nord-sud, come accadeva durante la migrazione interna degli italiani, la presenza dell'immigrato straniero genera una separazione orizzontale tra cosa è incluso e cosa è escluso dai limiti geografici e culturali. Significativamente, i problemi del sud "come quelli correlati al sottosviluppo economico e al crimine organizzato sono spesso stati definiti come il problema dell'alterità del sud"⁴. Se tale alterità ha 'separato' il sud dal resto dell'Italia, si potrebbe affermare che oggi l'immigrato straniero con i suoi problemi, viene a personificare l'alterità dell'Italia, alterità che costruisce

³ Ginsborg P. (1998). *L'Italia del tempo presente*, Torino: Einaudi.

⁴ Donzelli citato in John Dickie in Forgacs D. and Lumley R. (Ed.) (1996). *Italian cultural studies: an introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press:28, traduzione mia.

dicotomie tra italiano/non-italiano e identità italiana/alterità identitaria. Per altri versi, l'altro è necessario allo scopo di creare una nazione. Una nazione è inevitabilmente forgiata da quanto le si oppone e da elementi di alterità⁵; in altre parole, "la meta-narrativa dell'identità nazionale dipende dalla rappresentazione dello straniero"⁶. L'alterità dello straniero è qualcosa con la potenzialità di distruggere 'casa', intesa come quanto noto e familiare e di sfidare la sua integrità⁷. Di conseguenza, la retorica del discorso nazionale viene diretta contro questa minaccia dell'altro, per proteggere e rinforzare i confini della nazione e della identità.

Non può di certo essere elusa, a questo proposito, la questione della identità italiana, compromessa da una separazione e frammentazione storica che le recentissime spinte federaliste sembrano confermare. Galli Della Loggia⁸ ha notato come in Italia l'identità e il sentimento nazionali sono appartenuti alla élite ideologica e culturale, allo Stato e alle sue istituzioni ma non ai cittadini. Il debole sentimento della identità nazionale è stato connesso alla debolezza dello Stato italiano in cui la inefficienza delle strutture amministrative e l'assenza di valori culturali comuni, che dovrebbero includere l'interesse pubblico, non hanno rafforzato il senso di appartenenza nazionale. Nonostante ciò, secondo Della Loggia il rilevante ruolo della politica nella vita italiana, intesa come religione secolare, senso di appartenenza e risorsa individuale, ha creato un forte legame tra il concetto di identità nazionale e partiti politici, i

⁵ Parker et al., citato in Brinker-Gabler G. and Smith S. (1997). *Writing New Identities*. Minneapolis: University of Minnesota Press:7, traduzione mia.

⁶ Brinker-Gabler and Smith:3.

⁷ Kristeva, 1991.

⁸ Galli Della Loggia E. (1998). *L'identità Italiana*. Bologna: Il Mulino.

quali hanno usato il richiamo alla nazione in modo strumentale, finalizzandolo alla loro propaganda⁹.

Nel 2001, poco dopo l'inizio della legislatura del governo di centro-destra di Berlusconi, l'entrata in vigore della legge Bossi-Fini fu una delle più rigide leggi riguardanti gli immigrati. Inoltre, Berlusconi collocò tra le priorità dell'agenda europea il problema della immigrazione illegale, e processi a immigrati clandestini erano regolarmente svolti ogni mese¹⁰. Anche precedentemente, nel 1990, la legge Martelli aveva imposto severe restrizioni espellendo tutti quegli immigrati che non aderivano alle nuove politiche riguardanti l'immigrazione¹¹.

Il centro-destra ha demagogicamente sfruttato il dibattito anti-immigrazione per sostenere il discorso nazionale e la integrità socio-economica e la salvaguardia del paese. Se da una parte questo avrebbe corroborato il sentimento di unità nazionale, dall'altra parte ciò ha inevitabilmente causato risentimento, aggressione o indifferenza verso gli immigrati, spesso visti come causa di disoccupazione, aumento di criminalità e delinquenza, droga e disordine. Le strette misure legali da parte dei politici e la violenza razzista contro gli immigrati, propagata da skin head e giovani di destra, hanno teso a contenere in maniera coercitiva lo straniero dentro l'Italia, dal momento che restrizioni stabiliscono categorie di escluso e incluso.¹² Sebbene in Italia la presenza degli immigrati potrebbe quindi aver giocato un ruolo nell'aiutare il debole senso di identità nazionale e a creare ideali confini, questo è comunque accaduto contemporaneamente al successo politico della destra e al malaugurato incremento di violenza, razzismo e sentimenti paura nonché di chiusura verso l'immigrato. È

⁹ Ibid.

¹⁰ Pojmann W.A. (2006). *Immigrant women and feminism in Italy*. England: Ashgate:26.

¹¹ Pojmann:23.

¹² Brinker-Gabler and Smith:3.

esattamente questo che Kristeva invita le società a non fare con lo straniero, cioè a non reprimerne e appiattirne la presenza, a non dimenticarlo, ma a esaltarne piuttosto “la armoniosa ripetizione delle differenze che lo straniero porta con sé e diffonde”¹³. L’alterità dello straniero, in altri termini, dovrebbe essere mantenuta tale perché possiede il potenziale per rinnovare una nazione e la sua identità nazionale. L’alterità dello straniero creerebbe e diffonderebbe infatti nuove dialettiche sociali, politiche e culturali necessarie alla società, per progredire in modo dinamico e rimodellarsi¹⁴. Nel coinvolgere nel termine straniero ogni alterità, poi, le potenzialità della differenza riguardano anche quelle di coloro che, pur cittadini, in una società sono l’altro, l’altro dentro, l’altra polarità, o la polarità altra che dovrebbe servire al discorso dominante per confrontarsi, ed eventualmente generare cambiamenti e progresso alla società.

L’altro fuori e dentro

In *Fame Chimica*, *Cover Boy* e *Riparo*, lo straniero e l’italiano sono entrambi rappresentati come l’altro che, secondo Kristeva, è il me che è altrove, il me che non appartiene a nessuno, il me che non appartiene a me; nei tre film, attraverso la presenza dell’immigrato, anche per i personaggi italiani niente li lega più a niente e niente li trattiene più ‘qui’. Gli italiani in questi tre film immaginano e si fanno altro da sé stessi¹⁵ ed in questo modo diventano l’altro nel loro proprio paese, lo ‘straniero italiano’.

I temi trattati, l’ambientazione e le implicazioni nei tre film enfatizzano un concetto di identità locale, di identità altra, opposta a

¹³ Kristeva:5, traduzione mia.

¹⁴ In un altro studio, *The Sense and Non-Sense of Revolt* (1996), Kristeva esalta l’altro come l’elemento necessario alla rivolta. La rivolta, per Kristeva, è considerata un ritorno a cosa non è incluso dentro l’ordine dominante e come tale mantiene viva la società in una continua tensione dialettica.

¹⁵ Kristeva:8-13.

quella nazionale e globale. L'essere altro, l'escluso, è la prospettiva da cui questi film osservano la società italiana, il suo sistema socio-economico e l'ordine morale e culturale. *Fame Chimica*, *Cover Boy* and *Riparo* rappresentano l'altro anche all'interno della produzione del cinema italiano contemporaneo. Il produttore di *Fame Chimica*, Gianfilippo Pedote, ha dichiarato che il film è stato realizzato senza il sostegno dei fondi pubblici e senza l'aiuto dei grandi produttori del cinema italiano. *Fame Chimica* è nato come un corto docu-fiction nel 1997 proiettato in centri sociali e associazioni. Il corto era stato finanziato e prodotto da Filmmaker, un festival di cinema che si tiene a Milano, e da Pedote stesso. Il film venne progettato nel 2002 da Vari e Bocola insieme a un gruppo di autori, professionisti del cinema e un finanziatore che, tutti insieme, crearono la cooperativa Gagarin¹⁶. La cooperativa Gagarin, supportata da un'altra compagnia di produzione, la Ubu film, la televisione svizzera e altri piccoli finanziatori, decise di fondarsi come tale e auto-finanziare il film. In questo modo cast artistico e tecnico, le compagnie di suono e mixer e due altre compagnie di materiale cinematografico contribuirono alla realizzazione del film. Il modo in cui il film era stato preparato era un modo per eludere la lentezza e il controllo burocratico dello Stato che, secondo la cooperativa Gagarin, continua a soffocare e ingolfare il cinema italiano.

In modo simile, *Cover Boy*, è un *low budget* film, girato con la tecnica digitale formato HDV (video alta definizione), che permette di risparmiare sui costi di lavorazione ma di ottenere immagini ben definite e molto realistiche. Iniziato nel 2002, all'inizio *Cover Boy* aveva avuto il supporto dei fondi statali – circa 3 milioni di euro – susseguentemente decurtati del 75% dal decreto Urbani durante il

¹⁶ Queste informazioni e le altre che seguono riguardo *Fame Chimica* mi sono state fornite personalmente dalla cooperativa Gagarin che mi ha generosamente inviato un documento sul film e un resoconto stilato a due anni di distanza dalla realizzazione contenente cifre di incassi e perdite.

governo Berlusconi¹⁷. In Italia, *Cover Boy* è uscito nei cinema italiani solamente nel marzo 2008. Presentato al Festival del Film di Roma nel 2006, nel mezzo della settimana e niente affatto pubblicizzato, in una sala quasi deserta, per due anni *Cover Boy* ha girato festival internazionali di cinema e ha ricevuto numerosi premi all'estero. Acclamato con lunghi minuti di applausi al Festival del Film di Rotterdam e vincitore del premio come miglior film al Festival del Film Politico di Barcellona, *Cover Boy* in Italia ha dovuto aspettare due anni prima di poter essere distribuito da Istituto Luce, grazie solo all'interesse di Luciano Sovenà. Come per *Cover Boy*, *Riparo* ha avuto una attesa di quasi due anni prima di uscire in Italia nel marzo 2008, dopo essere stato presentato in numerosi festival internazionali, festival di cinema gay inclusi. *Riparo* ha addirittura aperto il Festival di Berlino nel 2006 ma in Italia è uscito solo grazie al finanziamento della compagnia di distribuzione indipendente Movimento Film, fondata dallo stesso produttore del film, Mario Mazzarotto. *Fame Chimica*, *Cover Boy* e *Riparo* dunque, pur immettendosi all'interno della tradizione del cinema italiano impegnato, per temi, tecniche, processi di produzione e distribuzione sono parte prima di tutto del cinema indipendente e sperimentale e non del cinema dei privilegiati, come Amoroso definisce il cinema italiano nazionale¹⁸. Amoroso attribuisce il ritardo dell'uscita del suo film al duopolio Rai – Mediaset¹⁹, le cui politiche di distribuzione e il legame con le politiche di cultura e spettacolo dei due recenti governi di destra penalizzano quei film che trattano temi e aspetti attuali della società italiana in contrasto alla opinione conservatrice e moralista, quali per esempio appunto il precariato e l'omosessualità. Non solo, ma prima ancora di esser girato, dopo il decurtamento dei fondi, Amoroso era stato

¹⁷ Amoroso, C. (2008). *Cover Boy* conferenza 2° parte WWW.RBCASTING.COM. Ultimo aggiornamento 5 maggio 2008, da http://www.youtube.com/watch?v=L_ojK_GNCbs.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

costretto a tagliare le scene sui fatti dell'89 in Romania, e per il regista si è trattata per questo di una vera e propria operazione di censura²⁰. Lo stesso si dica per *Riparo* che non ha avuto il sostegno statale per la distribuzione, uscendo in ritardo e in forma limitata, per numero di copie e sale di proiezioni – solamente 10. Anche la vicenda di *Riparo* sarebbe significativa di una castrata libertà di espressione di realtà non conformi alla norma e al clima di oscurantismo sociale e politico sempre più diffuso in Italia negli ultimi anni, come anche la moratoria sull'aborto lo scorso inverno dimostrerebbe. In un recente articolo sulla situazione del cinema italiano, Roberto Silvestri si chiede “ci può essere spazio per immagini che non siano parole d'ordine subliminalmente (o meno) imposte e consentite dalle istituzioni, visto il così alto tasso di suggestionabilità (“il cinema, l'arma più forte”) di questo mass medium? Il mercato, nel cinema, è impreziosito invece proprio dai dettagli antisistemici, dalle pulsioni e dai desideri di evasione, utopia, cambiamento”²¹. I tre film di Vari e Bocola, Amoroso e Puccioni contengono a ben vedere elementi di desiderio, pulsione e utopia e come tali possono definirsi emblematici di un cinema italiano contemporaneo di rinnovamento e resistenza.

Fame Chimica

Dei tre film in esame, *Fame Chimica* è quello in cui più di tutti la presenza dell'immigrato sembra essere meno centrale e meno esposta, rimanendo un elemento periferico e secondario del film. Tuttavia, anche in questo modo, l'immigrato stimola un discorso di alterità che infonde il film e coinvolge i personaggi italiani della storia in diversi modi. *Fame Chimica* tratta delle vicissitudini di due amici, Claudio (Marco Foschi) e Matteo (Matteo Gianoli), entrambi ventenni: Claudio è soffocato dal suo lavoro e da una difficile relazione con il

²⁰ Ibid.

²¹ Silvestri, R. (2008). Marginalità politiche nel cinema italiano. Ultimo aggiornamento 3 novembre 2008, da www.malastradafilm.com/documenti/Close_up_marginalità.pdf.

padre, mentre Matteo è un piccolo spacciatore di droga che evita responsabilità e non vuole crescere. Maia (Valeria Solarino) è una ragazza che ha un ruolo cruciale nelle vite dei due e nella loro relazione. Di ritorno da un viaggio in Inghilterra, Maia entra nell'amicizia dei due in modo delicato, e sarà fondamentale nella scelta finale di Claudio di abbandonare tutto e partire.

Il film si concentra sulla vita di Claudio e Matteo e i loro amici, intorno a momenti cruciali e segni della vita giovanile, come per esempio gli incontri in piazza, le corse in motorino, la discoteca, le droghe e le risse. Sullo sfondo del film, Vari e Bocola rappresentano questioni riguardanti la disoccupazione, il lavoro nero e la instabilità economica da una parte e, dall'altra, l'immigrazione e la presenza di immigrati illegali, nonché i giovani 'teste rasate' di destra che causano tensione e frizione all'interno del quartiere. Il film è ambientato nella periferia estrema di Milano, nel quartiere della Barona, una cattedrale nel deserto, in cui palazzi-dormitorio hanno fornito un mediocre alloggio agli abitanti senza provvedere strade percorribili, asili e servizi necessari. Centrale della rappresentazione filmica di questa area è la piazza Yuri Gagarin, inventata allo scopo del film. La piazza è il luogo di raduno e incontro per Claudio, Matteo e i loro amici nonché per immigrati, spacciatori e piccoli criminali. Non solo, ma è lì che anche i residenti della zona si radunano in assemblee per discutere sui possibili modi per combattere il problema degli immigrati e ristabilire l'ordine.

Nel film, la piazza diventa il luogo catalizzatore di aggregazione e resistenza al tempo stesso: nella piazza, i residenti esternano e manifestano il loro risentimento e una chiusa ostilità nei confronti degli immigrati mentre i giovani guardano indifferenti alle riunioni degli adulti e vi trascorrono il loro tempo, presi dietro ideali, desideri, e aspirazioni ma più spesso persi in un vuoto che sembra non portare a niente. Luogo chiuso, claustrofobico e degradato al tempo stesso, la piazza nel film diventa metafora di quanto di quella realtà i giovani vorrebbero fuggire, soprattutto l'ansia e la rabbia dei cittadini residenti convinti che, espellendo gli immigrati e chiudendo la piazza con un

recinto di contenimento, risolveranno i problemi del quartiere e le frustrazioni delle loro vite. I giovani stessi, dunque, diventano l'altro a confronto dei residenti e, frequentando la piazza insieme agli immigrati, sono come questi ultimi caratterizzati da una alterità emotiva ed estraneità alla realtà.

Il nome della piazza, dall'astronauta russo primo uomo nello spazio, è significativo insieme come reminiscenza ideologica e desiderio di fuggire la normalità, e provare una vita diversa. Durante il film, altri luoghi sono significativi di uno spazio che esclude la normalità e rimanda invece alla ricerca dell'evasione. Una sera, per caso, Claudio e Maia si incontrano in un centro sociale, luogo per eccellenza di rifiuto delle regole dell'ordine nonché della sicurezza economica e sociale. Dopo un giro in moto, Claudio e Maia entrano dentro una piscina dove, spogli dei loro indumenti quotidiani, si immergono nell'acqua, allontanandosi dalla realtà delle loro vite di tutti i giorni. Infine, in un'altra sequenza, i giovani trascorrono una serata in discoteca dove la musica altissima, l'alcol e le pasticche forniscono loro un momento di fuga dalla realtà e di piacevole estasi. Claudio è colui che nel film meglio incarna l'altro. Claudio è spesso in discussione con suo padre, pensionato, infastidito dalla vita che suo padre conduce nella sempre uguale e polverosa routine, mentre la figura della madre, e moglie, all'interno della casa e delle loro vite è assente. Claudio lavora nella fabbrica dello zio, con altri operai, immigrati inclusi, sopportando mediocri condizioni economiche e un lavoro faticoso. Chiuso e introverso, Claudio mostra spesso un atteggiamento sostenuto e superiore. Secondo Kristeva, l'atteggiamento sostenuto e distaccato dello straniero, e dunque dell'altro, è una resistenza alla angoscia della perdita della madre che si lascia abbandonando il luogo di nascita²²; sarebbe per questo motivo che lo straniero preferisce l'assenza, la solitudine, anche in

²² Kristeva:9.

mezzo alla folla, perché è fedele ad un'ombra²³. Attratto da Maia, Claudio trova alla fine la spinta per lasciare lavoro, gli amici e il luogo cui dovrebbe appartenere ma da cui si sente estraneo e lontano, per intraprendere un viaggio per l'Europa con la ragazza, seguendo l'ombra di un oggetto perduto.

I registi Antonio Bocola and Paolo Vari hanno dichiarato che il cortometraggio di *Fame Chimica*, finiva con una frase “dato che ora abbiamo venti anni, e abbiamo fatto le nostre cose, ora sono gli altri che devono farsi sotto a fare le loro”. Secondo l'opinione di Bocola e Vari, questo era stato uno stimolo per realizzare il film, in cui descrivere persone che a venti anni si ritrovano a dovere prendere delle decisioni sul loro futuro: diventare come i loro genitori o cercare “qualcosaltro altrove”. In questo senso si potrebbe dire che in *Fame Chimica*, l'immigrato è un elemento determinante nella narrativa del film in quanto riflette il desiderio di ‘qualcosaltro altrove’ che non si ottiene rimanendo confinati nella piazza, dentro i limiti di una sicurezza coatta che coloro che restano e stanno fermi a quello che sono vogliono a tutti i costi mantenere. Nella ultima sequenza del film, mentre la piazza viene recintata con una rete di metallo, le immagini, come in un video musicale, sono rafforzate dalla improvvisa presenza di Luca ‘Zulu’ Persico, membro e figura primaria del gruppo italiano *99 Posse*, che ha iniziato la sua carriera suonando ed esibendosi nei centri sociali di Napoli, città d'origine del gruppo, e poi di tutta Italia. La possente presenza di Zulu, moderno corifeo, ‘buca’ l'immagine; le parole della canzone, in un misto di dialetto napoletano, inglese e spagnolo, sono una critica del sistema sociale e politico e dei pregiudizi comuni nei confronti degli stranieri, a commento di quanto nel film, pur rimanendo da sfondo alla realtà descritta, ne determina comunque la sostanza, mettendo in evidenza le vite di coloro che in quella realtà sono nati e cresciuti ma da cui si sentono esclusi.

²³ Kristeva:5.

Cover Boy

Cover Boy apre con le immagini vere del leader comunista rumeno Nicolai Ceausescu e della rivoluzione in Romania seguite, poco dopo, nella finzione, dall'immagine di un uomo che cade a terra ucciso dai colpi di un'arma da fuoco, mentre il figlio assiste al brutale assassinio del padre. Circa dieci anni dopo la fine della rivoluzione comunista, Ioan (Eduard Gabia), il bambino oramai cresciuto che aveva assistito alla morte del padre, lascia la Romania e arriva a Roma, come clandestino, in treno. Alla stazione Termini un giovane uomo che vi lavora come pulitore precario, Michele (Luca Lionello), per sbaglio incolpa Ioan di avergli rubato il walkman. Michele lo *assale* e lo picchia ma dopo il primo momento di ostilità, i due diventano amici e Michele invita Ioan a prendere in affitto un posto letto nel suo appartamento. Emigrato dall'Abruzzo a Roma per studiare, Michele conduce una vita misera, emarginata, solitaria, senza carezze, illusioni, e certezze, in una realtà, quella della capitale, che non gli offre un impiego e una vita sociale soddisfacenti. Michele nasconde alla famiglia in Abruzzo la sua vita di stenti di precario e disoccupato, mentendo sui suoi studi universitari che ha in realtà interrotto. Quando viene licenziato dal lavoro di pulitore, Michele lo nasconde anche a Ioan, per evitare la vergogna e l'umiliazione di essere un disoccupato italiano agli occhi di un immigrato. Michele soffre della precarietà di lavoro che riguarda i più o meno giovani in Italia e nella nuova realtà economica globale. La precarietà economica di Michele, come quella degli altri precari, implica una fragilità esistenziale ed emotiva. Il senso di essere altro ed esistenza marginale in una società che dovrebbe garantire certezze minime e una vita decente, e che invece corre verso un sistema economico che fagocita e ignora i bisogni e i desideri dei suoi membri, è ben espresso dalle parole che Michele rivolge a Ioan ad un certo punto del film, "Si può essere stranieri in patria, se non hai un lavoro". L'estraneità alla realtà e la non-appartenenza, non solo al gruppo sociale ma anche a sé stessi, il cui riconoscimento identitario proviene dal contesto sociale in cui si

vive, accomuna Michele e Ioan, l'altro dentro e l'altro fuori, l'italiano povero e l'immigrato, spazzati fuori dal circuito dominante del benessere e delle apparenze.

Cover Boy è stato paragonato al cinema di Pasolini e Ken Loach. Questo confronto chiaramente sottolinea l'attenzione all'altro che distingue *Cover Boy* tanto quanto il cinema di Pasolini e Loach, e l'impegno politico e sociale di Amoroso, impegno che viene al regista dall'essere egli stesso un precario del cinema, un regista indipendente²⁴. Nei film di Pasolini la sessualità, la corporeità e il sottoproletariato, per Loach la working-class, l'immigrato e il combattente per la libertà, servono ad una rappresentazione che scardina e decostruisce le certezze superficiali e perbeniste del mainstream e l'atteggiamento, anche moralista, di resa all'ordine dato. Carmine Amoroso ha detto di mirare ad un cinema che abbia una funzione sociale. Il suo primo film, nel 1997, *Come mi vuoi* si occupava già del tema dell'altro, in quel caso trattando di transgender. In *Come mi vuoi* un poliziotto, Pasquale, (l'attore francese Vincent Cassell), viene sedotto e diventa sempre più coinvolto in una relazione con un ex-compagno di scuola il transessuale, Desideria, interpretato da Enrico Lo Verso. Nel film compare anche Vladimir Luxuria, che è stata il primo membro transessuale nel Parlamento europeo durante l'ultimo governo di centro-sinistra di Prodi.

In *Cover Boy*, Amoroso si occupa ancora dell'altro, stavolta l'italiano povero, in una grande città globalizzata, nonché l'immigrato straniero e clandestino arrivato in Italia da un ex-paese comunista. Credendo nella democratizzazione del mezzo del cinema, intesa come l'abilità di rappresentare la reale condizione di vita dei suoi personaggi, Amoroso intendeva con la storia di Ioan e Michele dare "un ritratto degli esclusi dalla società dei consumi, in una Europa dove si moltiplicano i profitti e si alza sempre di più la soglia della povertà. Due persone che vivono con il sogno di una vita normale. Per

²⁴ Amoroso, C. (2008). *Cover Boy* conferenza 2° parte WWW.RBCASTING.COM. Ultimo aggiornamento 5 maggio 2008, da http://www.youtube.com/watch?v=L_ojK_GNCbs.

Michele, precario, conquistare un lavoro è una guerra, il lavoro è la sola chiave che può farlo entrare nella fortezza dei “normali”. Perché non lavorare, significa essere esclusi e non poter amare. Così come è escluso Ioan, il ragazzo straniero, rumeno, che fa parte di quella schiera di erranti che si domandano: dove potrò dire sono a casa²⁵.

Sullo sfondo della instabile ma intensa amicizia tra Ioan e Michele, l'emarginata controparte italiana di Ioan, c'è la società occidentale che da una parte sta ancora cercando di elaborare il collasso e la fine della ideologia comunista e, dall'altra parte, presa nella stretta del mito del capitalismo, ha sempre più assunto come sua forza propulsiva competitività e ineguaglianza sociale²⁶.

Con *Cover Boy*, Amoroso ha voluto anche opporsi al clima di ostilità verso i rumeni immigrati, i Rom e gli zingari che vivono in Italia²⁷. Scappando dalla instabile e confusa realtà post-comunista in Romania, con il sogno di trovare la sua terra promessa, una volta a Roma, Ioan affronterà una dura e amara realtà dove, in uno scenario di indifferenza, sembrano valere solo le regole di discriminazione, esclusione e sopravvivenza. Una volta scoperto che Michele non ha più una occupazione, i due insieme iniziano la ricerca disperata di un lavoro, ricerca che sembra sempre più senza fine e il lavoro sempre più distante. Ovviamente, alla fine, Ioan finirà come lavavetri ai semafori. Un giorno, camminando per le strade di Roma, è fermato da una fotografa, Laura (Chiara Caselli), che gli propone di andare con lei a Milano. Lasciando Roma per Milano, Ioan fa il suo debutto nel mondo della moda e diventa presto un ragazzo copertina, un *cover boy*. Di fronte alla perdita di Ioan, di nuovo costretto in un insopportabile solitudine, Michele probabilmente si suicida.

²⁵ Amoroso, C. *Cover Boy* Pressbook. Ultimo aggiornamento 4 novembre 2008, da <http://www.coverboy.it/>.

²⁶ Ibid.

²⁷ Amoroso, C. (2008). *Cover Boy* conferenza 2° parte WWW.RBCASTING.COM. Ultimo aggiornamento 5 maggio 2008, da http://www.youtube.com/watch?v=L_ojK_GNCbs.

Ioan va a Milano contro lo scetticismo e la tristezza di Michele che vorrebbe che Ioan rimanesse con lui. Ioan prova a convincere Michele della sua decisione parlandogli della possibilità per Ioan di guadagnare a Milano abbastanza denaro per realizzare il loro sogno di aprire un ristorante in una baia remota e calma sulle rive del Danubio. Il ristorante sul Danubio è il sogno della terra promessa su cui Michele e Ioan tornano di frequente nel loro piccolo e umile appartamento in cui vivono. L'appartamento evidenzia il distacco dalla realtà e il senso di desolazione, solitudine e mancanza di appartenenza che è condiviso dai due. Nell'appartamento, una profonda vicinanza e intimità tra Michele e Ioan, dovuta al loro essere altro, è proiettata all'esterno, verso un posto lontano e tranquillo, in una comune immaginaria terra promessa, 'l'oltre' che i due sperano possa portarli via dalla esistenza umiliante e precaria di Roma. L'alterità intima dell'italiano e del rumeno è sostenuta da un desiderio omosessuale di Michele nei confronti di Ioan, inconsapevole di tale desiderio da parte dell'altro. In una scena, la macchina da presa si sofferma sul corpo seminudo di Ioan che dorme. Lo sguardo della macchina da presa coincide con lo sguardo omoerotico di Michele che esplora il corpo nudo del giovane straniero, stimolando un intenso momento di desiderio maschile. La relazione tra i due, caratterizzata da una profonda affezione e da supporto, non si conforma al machismo ma si sottrae alla rappresentazione stereotipata dell'uomo italiano nonché all'ordine partitocratico ed ai valori tradizionali, la famiglia *in primis*. Il legame tra i due, fatto di sentimenti di fragilità e precarietà riflette anche la fragilità e precarietà della loro condizione sociale ed economica e la perdita di Ioan per Michele coincide con un momento di ulteriore perdita di illusione e sfinimento.

Nella sequenza in cui Ioan è fermato da Laura, i rapidi movimenti della videocamera e delle foto scattate dalla fotografa accentuano lo stato di dislocazione del giovane straniero in mezzo alla folla. L'incontro con la donna offre davvero a Ioan la possibilità di fuggire quel senso di instabilità, spiazzamento e isolamento della sua condizione di straniero. A Milano, Ioan vive una vita agiata e viziata,

nella comoda e ricca casa di Laura. Il suo corpo, catturato nudo dalla macchina fotografica di Laura, con le braccia sollevate come in segno di resa al nemico, viene edito dalla donna in una fotografia in cui un soldato sta puntando il fucile contro di lui, rimandando alla memoria della tragica morte del padre. La fotografia viene esposta per un manifesto pubblicitario per una marca di jeans ma alla serata di presentazione, Ioan, disgustato e profondamente amareggiato dalla foto, lascia Laura e Milano. Nella reazione di Ioan vi è tutto il disgusto e la vergogna per come il sistema globale e neocapitalistico ha volgarmente fagocitato l'ideologia e il passato ideologico di Ioan, la memoria del padre e della sua perdita. Non solo, ma Ioan prova vergogna di fronte alla vista del suo corpo 'venduto', reificato e cannibalizzato dal sistema economico. In un'altra scena, ancora a Roma, Ioan era stato invitato da un suo amico rumeno a vendersi per sesso, ma Ioan aveva rifiutato. Di contro alla precarietà del lavoro legittimo imposta dal sistema, all'interno di quello stesso sistema, il corpo dell'immigrato diventa oggetto di merce. Amoroso ha dichiarato "in un sistema in cui l'unico generatore di tutti i valori è diventato il profitto, l'immigrato non è visto come una persona, ma come una semplice merce che può essere utilizzata a seconda delle circostanze. E quando non serve più diventa un rifiuto di cui sbarazzarsi"²⁸. A questo Ioan si sottrae e fugge, da Milano e dall'Italia.

La fine del film ne lascia aperto l'esito tuttavia. Mostrando in parte in modo onirico il viaggio di Michele e Ioan in Romania, tale sequenza, occorrendo subito dopo la scena in cui si lascia immaginare il possibile suicidio di Michele, configurerebbe il viaggio come un desiderio solo immaginario dell'altro per la terra promessa. Allo stesso tempo, Ioan apparentemente intraprende veramente il viaggio da solo. Su un battello, in uno scenario nebbioso dentro il quale appare come perso e rapito, portato dentro la profonda calma del

²⁸ Amoroso, C. *Cover Boy* Pressbook. Ultimo aggiornamento 4 novembre 2008, da <http://www.coverboy.it/>.

fiume, il viaggio del rumeno suggerisce un ritorno verso una realtà incontaminata, una realtà non corrotta dalla storia e dal sistema della nuova economia, in cui l'altro potrebbe vivere finalmente la sua alterità, senza limiti, vergogna, e paura.

Riparo

In *Riparo* i tre personaggi principali, pur essendo diversi l'uno dall'altro, sono l'altro dalla maggioranza e da sé stessi. Il film di Puccioni esplora il legame della relazione altra tra due donne rispetto alla società italiana contemporanea nonché allo straniero, clandestino e immigrato. Attraverso i personaggi e attraverso la loro storia, *Riparo* tratta di problemi di lavoro precario e immigrazione nonché questioni personali e intime che sono generate da conflitti interni, traumi non risolti e una sessualità diverse dalla norma morale e sociale. Anna (Maria De Medeiros) e Mara (Antonia Liskova), di ritorno da una vacanza in Nord Africa, scoprono nel bagagliaio un ragazzo marocchino, Anis (Mounir Ouadi), che si è nascosto clandestinamente per attraversare il confine. Anis confessa alle due donne che ha perso i suoi genitori e sta andando a Milano in cerca di uno zio. Dopo aver provato a raggiungere Milano, tuttavia, il ragazzo ritorna dalle due donne. Confuse e indecise sul da farsi, alla fine Anna and Mara decidono di portare Anis con loro. Per un breve periodo, Anis vive nella casa di Anna e Mara e gradualmente entra a far parte della loro vita, trovando persino un lavoro grazie al fratello di Anna, Salvio (Vitaliano Trevisan). Per un breve momento, questi tre 'altri' vivono insieme condividendo lo stesso spazio e sembrano trovare un temporaneo equilibrio e supporto in una inusuale relazione che va contro ogni convezione. Questa convivenza nello stesso 'riparo' in un insolito scenario familiare, niente affatto basato su valori tradizionali, è però inevitabilmente minacciato da tensioni esterne e da una precarietà materiale nonché da intensi, inespresi, e precari sentimenti, spesso compromessi e generati da incomprensioni, gelosia e sospetto.

Anis si innamora di Mara e perde il suo lavoro mentre nel frattempo anche la relazione tra le due donne si sgretola e va in crisi.

Il regista Puccioni ha confermato che per il film ha optato per una rappresentazione che rispettasse l'umanità dei personaggi e l'ambiguità della realtà, evitando qualsiasi intrusione e un linguaggio complesso allo scopo di lasciare lo spettatore a suo agio a percepire l'intimità dei personaggi, e guardarli senza giudicarli²⁹. Tale atteggiamento stilistico del regista permette infatti allo spettatore di posizionarsi da diversi angoli e abbracciare i vari aspetti e dettagli della storia e dei personaggi, senza perdere la loro complessità e spessore.

Riparo è ambientato nel nord-est dell'Italia, dove lo stile di vita, dedito a lavoro e al benessere, si basa su un solido conformismo e il senso della famiglia. Insieme con la madre (Gisella Burinato) e il fratello Anna è la proprietaria di una fabbrica di scarpe e la sua condizione privilegiata la rende differente da Mara, che lavora come operaia nella fabbrica che Anna possiede insieme alla sua famiglia. Anna si sente in colpa per la sua condizione economica e, per compensare il suo senso di colpa aiuta Mara, e Anis. Le sue azioni tuttavia tradiscono un atteggiamento talvolta manipolatore e iperprotettivo più che uno autentico e simpatetico.

Nella relazione tra Mara and Anna, la differenza economica gioca un ruolo determinante nel creare una profonda discrepanza tra le due donne che implica inevitabilmente anche una distanza emozionale e sentimentale. Il legame tra Anna e Mara ha luogo nel contesto socio-economico e le costrizioni morali del milieu complicano ulteriormente i ruoli e i comportamenti nella relazione. La madre di Anna disprezza e si oppone alla relazione di Anna con Mara. In una scena, durante un pranzo di nozze, la madre di Anna non nasconde una moralistica cecità verso la vita della figlia di fronte ad Anna, Mara e gli ospiti, la

²⁹ Puccioni, M.S. (2008). *Intervista a Marco Simon Puccioni sul film "Riparo"*. Ultimo aggiornamento 13 marzo 2008, da http://www.cinemaitaliano.info/intervista_a_marco_simon_puccioni_sul_film_riparo_notizia01290.html.

madre non solo esprime il suo desiderio per la figlia di avere un bambino ma, più ancora, il suo disdegno per la incapacità della figlia di creare una famiglia, che secondo la madre è luogo di riproduzione sociale ed economica. Le parole della madre di Anna imbarazzano Mara, che se ne va. Al di là della incomprensione e mancanza di riconoscimento da parte della madre, allo stesso tempo Anna mira a conquistare un suo riconoscimento sociale. Questo diventa un ostacolo per Anna che non può tagliare il legame con la famiglia d'origine per essere veramente vicina a Mara, e ciò spiega anche l'ambiguità del carattere di Anna.

In contrasto ad Anna, Mara mostra una personalità complessa. All'interno del ricco scenario dell'Italia del Nord-Est e dell'ambiente agiato e conservatore di Anna, con un lavoro incerto, una instabile condizione economica ed una personalità introversa ed aggressiva, Mara incarna l'altro. Mara è l'altro nella relazione con Anna – dalla cui protezione e ricchezza Mara vuole essere indipendente – e rispetto alla normalità e benessere della famiglia di Anna e della sua appartenenza sociale. Non solo, ma Mara vive una vita come altro rispetto a sé stessa. Mara manifesta un 'Io' fratturato da un difficile rapporto con il padre. In alcune scene in cui Mara visita il padre ricoverato in ospedale è chiaro un profondo eppure inspiegabile senso di distacco, ostilità e risentimento del padre verso la figlia. L'alterità di Mara è vissuta come una intima irrazionalità e disperazione che riflette la mancanza di auto-stima che ha origine dall'assenza di conferme e riconoscimento da parte del padre, dal suo essere donna e dalla sua diversità e, insieme, come in un circolo vizioso, dalla conseguente emarginazione socio-economica e psicologica.

L'alterità di Mara la rende simile e empatica con Anis, l'immigrato e lo straniero. Quando il padre di Mara muore, in un momento di estrema solitudine e instabilità, Mara fa l'amore con Anis, surrogata figura maschile, a cui Mara si sente vicina in quel momento di assoluto vuoto. Mara e Anis vanno in un sordido bar di provincia frequentato da persone ugualmente emarginate, e dopo aver bevuto, fanno l'amore su un tavolo da biliardo. Al tempo stesso, la ricorrente

ostilità fredda e nervosa che Mara mostra nei riguardi di Anis, è generata dal fatto che quest'ultimo è insieme maschio e altro. La presenza di Anis fa scaturire in Mara una non-espressa sofferenza e rabbia, e su Anis Mara proietta i suoi complessi sentimenti, la sua disperazione come altro e il suo rancore represso nei confronti del padre. L'intricato legame tra Mara e Anis si affida al loro essere entrambi l'altro dentro una realtà sociale in cui sono ritratti come stranieri. In un'altra scena, dopo che Anis si è ferito una mano, Mara – che ha studiato per diventare infermiera – gli mette alcuni punti senza usare l'anestetico. Nella scena, l'ago che buca la pelle di Anis segna il punto di trasmissione di un dolore che da Mara fluisce nel corpo dell'altro come rabbia e angoscia repressa. Mara inietta il suo dolore cieco dentro il corpo dello straniero e allo stesso tempo provoca il dolore di questo corpo, altro e maschile, mentre Anis resiste, corpo a sua volta emarginato e maltrattato.

Improvvisamente ritrovatosi dentro le vite di Anna e Mara e in una terra straniera, Anis è incapace di comprendere la diversità di Anna e Mara e dell'ambiente. Cresciuto secondo i criteri di una educazione islamica e una mentalità patriarcale, Anis si oppone ed è scettico nei confronti di quel non convenzionale scenario familiare da cui l'uomo è escluso. Nonostante ciò, Anis è attratto da Mara. In una scena, Mara e Anna e Anis visitano una calma baia in riva ad un piccolo lago. Nell'acqua Anna e Mara si baciano e, a distanza, Anis si fa male tirandosi via i punti che Mara aveva messo alla sua ferita alla mano, in un altro momento di dolore causato, questa volta generato da sentimento di rabbia mista a gelosia. La scena del lago, inoltre, infusa d'una calma e pacatezza data proprio dall'acqua ferma, ritrae un luogo appartato e separato dalla realtà sociale; quel luogo li protegge e li unisce ma al tempo stesso genera anche il discontento dei tre e acuisce la tensione tra di loro.

Anis diventa sempre più attaccato anche al suo lavoro, per lui l'ultimo tentativo per liberare sé stesso dal suo misero passato e dalle persone che lo disprezzano perché giovane, e soprattutto perché immigrato e straniero. Alla fine, tuttavia, Anis sarà respinto da Mara e

licenziato da Salvio. Prima di partire, Anis ha uno scontro con Salvio in una scena in cui il livello di ansia è aumentato dall'imprevedibilità dell'alterco che, in alcuni momenti, sembra dover finire in un modo tragico. Nell'ultima sequenza, Anis corre inseguito dalla polizia. Dentro un denso e fitto verde muro di canne di bamboo, a metà tra una trappola e un rifugio, Anis fugge quella inesistente terra promessa verso un altro invisibile territorio, verso un oltre che dovrebbe offrire spazio alla sua alterità. Per tutto il film Anis è lo sguardo esterno e intrusivo dell'altro che stimola la visione dell'alterità della coppia lesbica; la sua presenza enfatizza la discrepanza economica ed emozionale nella relazione tra le due donne, discrepanza che riflette lo scenario e la condizione disperata della più povera, Mara. Come Puccioni ha dichiarato, il titolo del film, posto accanto alla storia, dovrebbe suggerire che un riparo, una casa e una famiglia sono tutte cose che potrebbero essere rassicuranti per molte persone ma non per altre³⁰. I tre personaggi di *Riparo* sono le altre persone cui un riparo, un lavoro e una famiglia non sono rassicuranti. Diversi dall'identità dominante dell'Italia del nord-est in particolare, vite, vicissitudini e sentimenti di Anna, Mara e Anis sono disturbati e a loro volta disturbano la stabilità e la normalità della realtà in cui i tre si ritrovano a vivere; i tre sono incapaci di partecipare alla società come desidererebbero e vorrebbero, a causa di un'alterità che mina la loro accettazione e li destina a vivere una vita emarginata e discriminata. Anna, Mara e Anis, per motivi differenti vivono condizioni sociali non privilegiate e da questa posizione incontrano la loro conflittuale interiorità. Attraverso l'altro, dovrebbero trovare la forza per conquistare il loro spazio, i loro diritti e la loro identità e il film mostra il loro doloroso percorso che per un momento i tre conducono insieme, per 'essere' l'altro. Tuttavia, sono Mara e Anis che incarnano più di Anna l'altro, lo straniero, l'escluso, dal momento che sono loro ad essere i più svantaggiati e discriminati per la loro indigenza

³⁰ Ibid.

materiale e il loro 'Io' in conflitto con la normalità degli altri e con il loro sé.

Il viaggio e la fuga

Alla fine di questi tre film, fedeli all'ombra del loro altro, i protagonisti perseguono la loro alterità, anelando quanto nella realtà dell'ordine sociale politico ed economico non esiste per loro. Nelle ultime sequenze di *Fame Chimica* e *Cover Boy*, Claudio e Michele, gli altri dentro, in modo più realistico per l'uno probabilmente tragico o solo immaginario per l'altro, vanno alla ricerca di un altrove. In modo simile, in *Riparo*, Anis, l'immigrato straniero, fugge verso un'altra realtà che non sia quella che ha vissuto al suo primo arrivo in Italia, tanto meno quella del paese da cui proviene e che ha volontariamente lasciato. Per Claudio, Michele, Ioan e Anis, per l'italiano e l'immigrato, un senso di non-appartenenza a nessun posto, nessun tempo e nessun amore li caratterizza; una origine persa che comporta la impossibilità di appartenere e di contro un continuo cercare e rimanere in sospeso li porta a desiderare altro, altrove³¹. Il viaggio, reale o immaginario, sublima l'essere altro e straniero dei protagonisti. Topos del cinema della migrazione, il viaggio evoca il desiderio di fuga portato fuori i confini italiani, ancora più, fuori la realtà del nuovo sistema. Il destino di Mara, unica donna 'altra' in questo trittico di film, non si conosce, ma la disperazione di questo personaggio rotto e fragile, la rende il più altro di tutti, laddove alla sua condizione di precaria si aggiunge quella di donna.

Ioan, l'immigrato rumeno, sembra realizzare il suo sogno di ritornare in un altrove che è parte comunque del suo passato per lui rimasto come un sospeso altrove dopo la perdita del padre e dell'ideologia. Eppure, nel film di Amoroso, quella stessa ideologia viene come trasformata e assimilata attraverso l'ultima scena sul Danubio, trasfusa nella rappresentazione di un altro mondo possibile e

³¹ Kristeva:9.

ideale, posto quasi prima del sistema, alle origini della storia, e oltre la storia stessa.

Fame Chimica, *Cover Boy* e *Riparo* suggeriscono che vivere con l'altro non significa solamente essere capaci di accettarlo, ma di essere al suo posto. L'impegno di Vari e Bocola, Amoroso e Puccioni – anche contro la propaganda politica del centro-destra durante gli anni della realizzazione dei loro film e contro le discriminanti delle politiche di distribuzione – testimonia di un cinema italiano di resistenza, un cinema che scopre l'altro della società italiana e del mondo globalizzato, l'altro che decostruisce i limiti della costruzione identitaria dominante, italiana e globale, cementata spesso da violenza, ignoranza e pregiudizio.

(University of Melbourne)

Bibliografia

- | | | |
|--------------------------------|------|---|
| Amoroso, C. | 2008 | <i>Cover Boy conferenza 2° parte WWW.RBCASTING.COM.</i> Ultimo aggiornamento 5 maggio 2008 da http://www.youtube.com/watch?v=L_ojK_GNCbs . |
| Amoroso, C. | 2008 | <i>Cover Boy Pressbook.</i> Ultimo aggiornamento 4 novembre 2008, da http://www.coverboy.it/ . |
| Bondanella, P. | 2001 | <i>Italian cinema: from neorealism to the present.</i> New York: Continuum. |
| Brinker-Gabler, G. & Smith, S. | 1997 | <i>Writing New Identities.</i> Minneapolis: University of Minnesota Press. |
| Cordone N. | 2007 | <i>Civico 0. Close Up.</i> Ultimo aggiornamento 13 marzo 2008, da http://www.close-up.it/spip.php?article3421 . |

- | | | |
|-----------------------------------|------|--|
| De Bernardinis, F. | 2001 | <i>Nanni Moretti</i> . Milano: Il Castoro. |
| Forgacs, D. & Lumley R.
(eds.) | 1996 | <i>Italian cultural studies: an introduction</i> . Oxford, New York: Oxford University Press. |
| Galli Della Loggia E. | 1998 | <i>L'identità Italiana</i> . Bologna: Il Mulino. |
| Galli della Loggia, E. | 2007 | Il paese del cinema. <i>Il Corriere della Sera</i> . Ultimo aggiornamento 28 novembre 2008, da http://www.corriere.it/Primo_Piano/Editoriali/2007/08_Agosto/29/dellaloggia.shtml . |
| Ginsborg, P. | 1998 | <i>L'Italia del tempo presente</i> . Torino: Einaudi. |
| Kristeva, J. | 1991 | <i>Strangers to ourselves</i> . New York: Columbia University Press. |
| Lacan, J. | 1977 | <i>Ecrits: a selection</i> . (Alan Sheridan). New York: Norton. |
| Maselli, F. | 2008 | <i>Civico 0 Citto Maselli Conferenza Stampa 3° part RBCasting.com</i> . Ultimo aggiornamento 7 april 2008, da http://www.youtube.com/watch?v=6zZey74I6wA&feature=related . |
| Melanco, M. | 2005 | <i>Paesaggi, passaggi e passioni: come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi: con un saggio sul cinema napoletano sonoro</i> . Napoli: Liguori. |
| Pojmann, W.A. | 2006 | <i>Immigrant women and feminism in Italy</i> . England: Ashgate. |

Puccioni, M.S.

2008

Intervista a Marco Simon Puccioni sul film "Riparo". Ultimo aggiornamento 13 marzo 2008, da http://www.cinemaitaliano.info/intervista_a_marco_simon_puccioni_sul_film_riparo_notizia01290.html.